

Dinge & Depot: Roland Albrecht, »Museum der Unerhörten Dinge«

»Was ist das ›Museum der Unerhörten Dinge‹?« fragen Besucherinnen und Besucher sich leicht beim Betreten des winzigen Museums in Berlin-Schöneberg. In der Tat ist dies nicht einfach und auch nicht eindeutig zu beantworten: Das Museum *ist* ein Museum. Aber der Umgang mit den Exponaten entspricht nicht den Kriterien, die jedes wissenschaftlich fundierte Museum an seine Exponate anlegt. Gleichzeitig nimmt Text eine außergewöhnlich große Rolle in dieser Ausstattungs-gestaltung ein. In jedem Fall ist Roland Albrechts »Museum der Unerhörten Dinge« neben dem MJT ein weiterer Ort der alternativen Museumslandschaft, die das Museum selbst zu einer Kunstform macht, in deren Grenzen die Unterscheidung von Realität und Fiktion verschwimmen, und in manchen Fällen vielleicht auch nicht entscheidend scheint. Dieses Museum lässt die Dinge zu Wort kommen, gibt ihnen eine ›Stimme‹. In einem kleinen Raum in Berlin-Schöneberg stellt der Künstler Albrecht Dinge und ihre Geschichten aus, die in einem zweifachen Wortsinn unerhört sind:

UNERHÖRT sind die Exponate bis zu ihrem Einzug ins Museum: Diesen übersehenen und unbeachteten Dingen widme ich mein Ohr, lasse sie reden, schweigen, schimpfen, anklagen, gebe ihnen meine frei schwebende Aufmerksamkeit – unvermutet beginnen sie plötzlich zu erzählen, meist ungeheuerliche Geschichten, unglaubliche Erlebnisse, unwahrscheinliche Ereignisse.¹

Die Dinge, die Albrecht findet – oder von denen er gefunden wird (vgl. MdUD: Nachwort, 114) –, werden zum Erzählanlass: Das Museum zeigt Alltagsgegenstände, die zunächst einmal nicht unbedingt einer genaueren Betrachtung würdig erscheinen, einen Stein, eine Gitarrensaite, ein Foto, eine Flasche Wein etc., mit jeweils einer zugehörigen Geschichte, wobei dem verhältnismäßig langen Text ein besonderer Status zukommt. Die erzählten Episoden könnten sich so ereignet haben, sind belegt mit einer Reihe von bibliografischen Verweisen, stellen sich aber

1 Albrecht 2004, S. 113. Im Weiteren mit der Sigle »MdUD: Nachwort« und Seitenzahl im Fließtext angegeben.

bei einer genaueren Lektüre zumindest teilweise als Erfindungen heraus. Unerhört ist somit auch Albrechts Zugang zu den Dingen, sein ganzes Museum, wodurch es stärker in die Nähe der Literatur rückt.

Zu dem Museum gibt es einen kleinen Band aus dem Jahr 2004 (welcher mittlerweile auch in einer etwas veränderten Neuauflage vorliegt), der einige der Dinge und Texte versammelt, und eine Homepage, die darüber hinaus weitere Dinge und Erzählungen vorstellt.² Man kann dieses Museum also auch lesend-erfahrend begehen, ohne tatsächlich vor Ort zu sein. Die Exponate im »Museum der Unerhörten Dinge« sind entweder Gegenstände, mit denen Handlungen vollzogen wurden, Dinge, die etwas erlebt haben, das Spuren an ihnen hinterlassen hat. Oder sie sind einfach nur Zeichen für das, was in der Geschichte erzählt wird. Denn die Geschichte rückt immer wieder in den Vordergrund bzw. sie macht das gezeigte Ding erst zu dem, was es ist. Der Rahmen der Fiktion kann den Gegenstand über Zuschreibungen formen, in umgekehrter Richtung wird der Gegenstand zum Beleg oder zum Dubikat für das Erzählte. Dabei wird auch hier mit dem grundlegenden Museumspostulat des Echten oder des Authentischen gespielt: durch die Ausrichtung des Museums generell, aber auch ganz explizit. »Durch die den Dingen angehängten Erzählungen wird das Museum zu einer literarischen Wunderkammer, wo sich das Haptische mit dem Literarischen trifft und ergänzt«³, so beschreibt das Museum sich selbst auf der Homepage. Dieser Bezug zur Wunderkammer als Vorform des modernen Museums verweist auf das Prinzip der Vermischung unterschiedlicher Disziplinen (Kunst, Wissenschaft, Natur) und vor allem auf die Rezeptionshaltung und Kategorie des Staunens. Denn, so formuliert Roland Albrecht: »Es ist jedoch nicht so, dass die Dinge immer die Wahrheit erzählen, sie geben an, übertreiben und setzen sich in ein besseres Licht, selbst Lügen sind nicht ausgeschlossen.« (MdUD: Nachwort, 113) Immer wieder geht es so um die Aussagekraft von Dingen sowie einen tendenziell anthropomorphen Status als Akteure mit einer eigenen Biografie und als Sprechende, die dem aufmerksam Hörenden von dieser Lebensgeschichte erzählen. Dabei sind ihre Geschichten häufig angefüllt mit Bezügen, die die Exponate in den Kontext verschiedener museums- und

2 Im Buch »Museum der Unerhörten Dinge« sind 24 Dinge und Geschichten abgedruckt (Albrecht 2004, im Weiteren mit der Sigle »MdUD« und Seitenangabe im Fließtext angegeben), die Homepage zeigt alle erhörten Dinge des Museums und gibt auch Einblicke in das Depot. Seit 2015 gibt es auch eine englische Ausgabe des Buches, die alle bis dahin geschriebenen Geschichten zeigt (Albrecht 2015), und seit 2019 eine Neuauflage der deutschsprachigen Ausgabe, für die einige Texte ausgetauscht wurden (Albrecht 2019, im Weiteren mit der Sigle »MdUD 2019« und Seitenangabe im Fließtext angegeben). – Die Adresse des Museums lautet: Crellestrasse 5-6, 10827 Berlin-Schöneberg. – www.museumderunerhoerten-dinge.de; zwei weitere Vorstellungen des »Museums der Unerhörten Dinge« von Roland Albrecht selbst finden sich bei Albrecht 2008; Albrecht 2006.

3 www.museumderunerhoertendinge.de/museum_de/museum/museum.html.

dingtheoretischer Überlegungen rücken: Hierzu gehört die Frage nach der Aura, dem Fetisch, der Ware, dem Ding als Beweis oder Erkenntnisobjekt. Gleichzeitig werden Konstanten der Institution Museum reflektiert, indem hinterfragt wird, inwieweit Materielles und auch Immaterielles Speicher und Spur von Vergangenen sein können, welche Rolle Text und Exponat bei der Rekonstruktion von Wissen erhalten, wie das Ausstellen deiktische Prozesse und vor allem die Sprache den Gegenstand verändern. Vor allem fragt Albrecht aber danach, welche Rolle der Literatur im Museum zukommen kann. Ist das »Museum der Unerhörten Dinge« also ein Museum, das uns Fakes zeigt? Ist es ein begehrtes Buch, bei dem die Texte im Vordergrund stehen, also Literatur ausgedehnt im Raum?

Die Hinweise zur Geschichte des Museums lassen erst mal Ersteres vermuten: »Das Museum wurde 1997 als eine temporäre Kunstausstellung in der Dresdener Galerie Raskolnikow gegründet, und hat seit dem Jahr 2000 seinen festen Sitz in der Crellestraße im Berliner Stadtteil Schöneberg.«⁴ Dort befindet es sich zwischen den Hausnummern 5 und 6. Zwischen temporärer Ausstellung 1997 und Museumsraum 2000 wurde 1999 auch die Internetseite etabliert, auf der alle Exponate virtuell zu besichtigen sind. Von einem tatsächlichen Museum würde man vielleicht aber erst ab der dritten und nun permanenten Station sprechen. Das Museum ist winzig, besteht eigentlich nur aus zwei kleinen Räumen: einem vorderen, der als Ausstellungsraum fungiert, und einem hinteren Zimmer, das das Depot darstellt und durch eine Tür abgetrennt ist. Von der Straße aus ist es auch nicht unbedingt direkt als Museum zu erkennen, fügt es sich doch in eine Bebauung von Stadthäusern ein, die als Wohnungen und kleine Ladenlokale genutzt werden. Trotz seiner geringen Größe ist es Teil des Museumsbundes und verfügt damit über alle relevanten Parameter, die ein Museum laut Museumsbund auszeichnen,⁵ und nimmt an der »Langen Nacht der Museen« teil. Dies wird im Nachwort zu Neuauflage betont (vgl. MdUD 2019: Nachwort, 124). Hier scheint es also wichtig zu sein, das Museum zu legitimieren, weil es vielleicht nicht auf den ersten Blick als solches erkennbar ist und die gängigen Museumsregeln alle Exponate betreffend

4 Albrecht 2019, S. 123, im Weiteren mit der Sigle »MdUD 2019: Nachwort« und Seitenzahl im Fließtext angegeben.

5 Der Deutsche Museumsbund definiert ein Museum nach den Richtlinien des Internationalen Museumsrats ICOM als »gemeinnützige, ständige, der Öffentlichkeit zugängliche Einrichtung, im Dienste der Gesellschaft und ihrer Entwicklung, die zu Studien-, Bildungs- und Unterhaltungszwecken materielle Zeugnisse von Menschen und ihrer Umwelt beschafft, bewahrt, erforscht, bekannt macht und ausstellt« (Standards für Museen 2006, S. 6). Die Kriterien für ein Museum, Organisation und Aufgaben betreffend, die im Weiteren aufgelistete werden, lauten: »Dauerhafte institutionelle und finanzielle Basis; Leitbild und Museums-konzept; Museumsmanagement; Qualifiziertes Personal; Sammeln; Bewahren; Forschen und Dokumentieren; Ausstellen und Vermitteln.« (Ebd., S. 7)

unterläuft. Generell betreibt Albrecht ein nahezu schelmisches Spiel mit der Frage danach, was dieses Museum eigentlich ist. Darüber hinaus finden regelmäßig Sonderausstellungen und Veranstaltungen verschiedener Künstler statt sowie Konzerte, Filmvorführungen und Diskussionen. Betont wird auch, dass das Museum »das meistbesuchte Museum Berlins, vielleicht Deutschlands« ist, »wenn man die Anzahl der Besucher mit den Quadratmetern des Museums in Beziehung setzt« (MdUD 2019: Nachwort, 124), ein augenzwinkernder Hinweis, der das kleine Museum zum Publikumsmagnet umdeutet und eine (wenn auch nur vermeintliche) Marginalisierung charmant neu bewertet.

Die Ansiedlung zwischen zwei Hausnummern verwundert, resultiert aber daher, dass es sich bei der Adresse um eine umgebaute, ehemalige Einfahrt handelt, die nun Raum bzw. Teil des Hauses ist. Die Existenz zwischen zwei Hausnummern korrespondiert mit der Wahrnehmung, dass es sich bei dem Museum um einen Ort handelt, den es eigentlich gar nicht geben dürfte bzw. könnte. Darauf verweist auch Albrecht im Nachwort zur Neuauflage, wenn er den Hinweis auf die Lage als Antwort auf die Frage: »Stimmen die Geschichten?« anbietet: »Bedenken Sie, dass das Museum zwischen der Hausnummer fünf und sechs untergebracht ist.« (MdUD 2019: Nachwort, 124) Es ist also in jeder Hinsicht ein Ort des Dazwischen, jenseits klarer, binärer Oppositionen, ob es die konkrete Lage angeht oder die Ausrichtung des Gezeigten zwischen Museum und Literatur, die Einordnung der Geschichten zwischen Realität und Fiktion.

Abb. 14: Ausstellungsraum des »Museums der Unerhörten Dinge« (Blick aus dem Depot)



Die Exponate im »Museum der Unerhörten Dinge« werden auf Holzböden an den beiden Längswänden des winzigen Ausstellungsraumes präsentiert oder sind auf einigen wenigen Sockeln im Raum verteilt. Zu jedem Gegenstand gehört ein Text, der unter diesem an einem Haken aufgehängt ist und den man zur Lektüre abnehmen kann. Im hinteren Raum des Museums befindet sich das Depot, in dem nicht ausgestellte und nicht verliehene Gegenstände aufbewahrt werden und sich die (noch) nicht erhörten Dinge befinden. Das Depot ist organisiert als ein Schau-depot, denn Albrecht zeigt und erläutert es den Besucher:innen bei Interesse. Eine Besichtigung des Museums ist in diesem Sinne eng geknüpft an die Person des Museumsdirektors Albrecht, seine Performanz und seinen Humor. Die erzählten Geschichten können immer wieder variieren, sie sind sowohl im Mündlichen als auch im Schriftlichen gekennzeichnet von Tradition und Überlieferung. Albrecht selbst betont in der Neuauflage seines Buches:

Das »Museum der Unerhörten Dinge« ist ein Ort des »Es könnte auch anders sein«. Seit es die Menschheit gibt und die Fähigkeit zur Reflexion über das Vorgefundene, gibt es die Sehnsucht nach Phantasieräumen, Räumen, die jenseits des Realen, des Alltäglichen sind. Es ist die Aufgabe der Literatur, der Musik, der Kunst, diese Möglichkeiten auszuloten, Räume jenseits des Realen zu schaffen, sie aber nicht als Handlungsanweisungen, als wahr auszugeben. (MdUD 2019: Nachwort, 126)

Das Eröffnen von »Fantasieräumen« als zentrale Aufgabe lässt das »Museum der Unerhörten Dinge« der Literatur verwandter erscheinen als seinen Artgenossen des Museumsbundes. Auch die Länge und der Stellenwert der Texte im Museum erzeugen den Eindruck, dass es sich hier um eine Form von Literatur im Raum, eine Art begehbare Buch handelt. Der Fantasieraum, den Literatur – und Künste generell – in der Regel ihren Rezipientinnen und Rezipienten anbieten, wird hier zum konkreten Raum und materiell erlebbar.

Im »Museum der Unerhörten Dinge« selbst lassen sich darüber hinaus zwei Schwerpunkte festmachen: Es fragt erstens nach der Vermittlungskraft der Objekte bezüglich ihrer Biografie, bezüglich Zeitübergreifendem und bezüglich ihrer Bewegungen in der Welt und es thematisiert zweitens die Bewegungen innerhalb des Museums, nämlich zwischen Ausstellungsraum und Depot und die damit verbundenen Aspekte von Systematisierungen sowie von Ein- und Ausschlussverfahren, die für jedes Museum grundlegend sind, oft aber ungesehen bleiben.

Ausstellungsraum

Jedes Ding zeigt zunächst einmal sich selbst, seine wie auch immer geartete Materialität und Ausformung, gegebenenfalls auch seine Spuren, die aus der Vergan-

genheit herrühren. Dadurch verweist es auf verschiedene Zeit-, Raum- und Symbolkontexte, die je nach Konnotation der Betrachtenden anders gewertet werden, trotzdem aber meist ebenfalls auf einer Reihe kulturell kodierter Informationen und Auslegungen beruhen. Das Objekt an sich kann also erst einmal nur Informationen vermitteln, die es tatsächlich verkörpert. Erst durch hinzugefügte Erläuterungen – sprachliche Erläuterungen in Form von Benennungen oder Erklärungen oder Erläuterungen, die sich durch den Kontext zu anderen Exponaten oder die Anordnung in einem Raum ergeben – kann das Exponat in ein bestimmtes, ausgewählte Aspekte beleuchtendes oder sogar falsches Licht gerückt werden. Bei Albrecht vollziehen sich diese Erläuterungen in Form der Geschichten, die den einzelnen Gegenständen zugefügt sind, Geschichten, die die Dinge laut Albrecht von sich preisgegeben haben.

Sprechende Dinge

Die Geschichten zu den Gegenständen sind in erster Linie Narrationen über Menschen. Manchmal steht das Ding stärker im Fokus, aber meistens ist es der einzelne Mensch oder eine historische Entwicklung, die geschildert werden. »Geschichten handeln nicht von Dingen, sondern von Subjekten. Wenn Geschichten von Dingen handeln, werden diese Dinge zu Subjekten, die allerdings nichts *tun*, sondern nur – und zwar schuldlos – etwas *erleiden* können.«⁶ So haben auch die Exponate im »Museum der Unerhörten Dinge« einiges erlitten oder erfahren. Sie sind Dinge, mit denen Handlungen vollzogen wurden, Dinge, die etwas erlebt haben, das Spuren an ihnen hinterlassen hat, oder sie sind einfach nur Illustrationen für das, was in der Geschichte erzählt wird. Oft sind es Personen, viele von ihnen berühmt, die im Mittelpunkt der Narration stehen. So gibt es z.B. Anekdoten zu Joseph Beuys, Giacomo Casanova, Johann Wolfgang von Goethe, Achim von Arnim-Bärwalde oder zu einem gewissen Günter Eisenhardt. Manchmal steht aber das Ding deutlicher im Vordergrund, wie z.B. die Geschichte der Reise der sogenannten Callot-Figuren, oder Gegenstände, die zum Mythos geworden sind, wie beispielsweise das Edelweiß, bekommen ihre eigene Erzählung. Auch historische Entwicklungen oder besondere Begebenheiten wie die Entstehung des Begriffs »Ahoi« oder die (möglicherweise) erste lesbische Eheschließung Deutschlands werden betrachtet. Die Bandbreite der Geschichten reicht sogar bis hin zu materialisierten Idiomen oder Redensarten, wie z.B. dem »Einschlag eines Gedankenblitzes« oder dem redensartigen Geduldsfaden, der ebenfalls ausgestellt und auf seine Funktion hin befragt wird.

Die Titel der Geschichten sind schon an sich kurios, oftmals recht lang, was durch die häufige Doppelung des Titels durch ein »oder« oder ein »und« hervorger-

6 Niehaus 2009, S. 32.

rufen wird. Die handelnden bzw. relevanten Personen werden zum Teil schon im Titel genannt oder konkrete Handlungselemente hervorheben, so z.B.:

- »Wie das Edelweiß zu seiner Berühmtheit kam oder Die Blume der Gräfin Maria Franziska zu Dornbirn«
- »Vom Beuysschen Ur-Hasen oder Wie Joseph Beuys auf den Hasen kam«
- »Wie das Ahoi zur Seefahrt kam oder Der Beitrag der meerlosen Böhmen zur Schifffahrt«
- »Der Subfilm und seine Macht über das Unbewusste«
- »Muscheln, aus denen die Perlmutterknöpfe für die Soldaten der Kaiserin Maria Theresia hergestellt wurden, und warum eine Kiste dieser Knöpfe in Mexiko im Museum für Landeskunde zu finden ist«
- »Vom weißen Rotwein oder Wie der Messwein seine rote Farbe verlor«
- »Die Lebensgeschichte von Gertraud Pachulke und Lena Tribukeit oder Erste lesbische Hochzeit aus dem Jahre 1950«.

Als Doppeltitel stehen sie in der Tradition des Barocks und von Literaturformen bis zum ersten Drittel des 19. Jahrhunderts.⁷ Die Amplifikation, die »Erweiterung der Aussage durch wiederholte Betrachtung aus verschiedener Perspektive«⁸, ist ein Stilmittel des Barocks. Auch Albrechts Texte weisen Tendenzen auf, Dinge zu wiederholen, zu umkreisen und die Titel machen dies direkt sichtbar. Tatsächlich handelt es sich bei den Titeln – nicht nur bei einer Verbindung durch »und«, sondern auch wenn sie durch ein »oder« zusammengefügt sind – in der Regel um sich anreihende Teilelemente. Das »oder« funktioniert in diesem Sinne »inklusiv«⁹, was bewirkt, dass die dargestellten Sachverhalte in Haupt- und Nebentitel sich nicht ausschließen, sondern ergänzen.¹⁰ Sie sind eher als Variationen zu sehen, als eine sprachliche Wendung im Sinne einer weiteren Erläuterung bzw. in vielen Fällen ersetzbar durch ein »Das heißt«. Die Doppeltitel wirken ein wenig antiquiert bis manieriert, sind aber gleichzeitig ein Mittelweg zwischen »barockem Lang- und modernem Schlagworttitel«, weil sie die Möglichkeit eröffnen, zwischen den »beiden Hälften zu wählen«¹¹. Haupt- und Nebentitel sind auch nicht so hierarchisch getrennt wie Ober- und Untertitel und sind der Mündlichkeit verwandter, weil sie den Sprachfluss nicht stören¹² – ein Umstand, der generell auf Albrechts Texte zutrifft: Sie besitzen neben genuin schriftsprachlichen Elementen auch kleine Teile

7 Vgl. Rothe 1986, S. 427.

8 Szyrocki 1969, S. 32.

9 Rothe 1986, S. 25.

10 Vgl. ebd.

11 Ebd., S. 100.

12 Vgl. ebd., S. 299.

konzeptioneller Mündlichkeit und wirken häufig so, als könnten sie auch genauso gut erzählt werden – was Albrecht im Glücksfall für die Besucherin oder den Besucher auch macht.

Die Dinge, die von den Menschen, den eigenen Lebensgeschichten und besonderen Begebenheiten berichten, treten in einen Dialog mit dem Museumsmacher ein, der in der Lage ist, sie zu verstehen und zu erhören: »Dies nun Erhörte protokolliere ich und überprüfe es auf Stimmigkeit und innere Plausibilität.« (MdUD: Nachwort, 113) Die Objekte erscheinen in diesem Kontext als Akteure, als diejenigen, die in der Lage sind, ihre Geschichte vollständig zu erzählen, die aber trotzdem den Menschen als Mittler oder als Medium brauchen, der diese Geschichte erhört und aufschreibt. Albrecht stellt sich selbst auf diese Weise nicht als Autor oder Urheber der Geschichten dar, sondern die Gegenstände sind es, die berichten. In der Unterscheidung von übersehenen Dingen und den Dingen, die – hier durch Zuhören – wahrgenommen werden, erinnert Albrechts Zugang an Heideggers Unterteilung der materiellen Welt in Zeug und Gegenstände.¹³ Denn ähnlich wie Albrecht nimmt Heidegger eine Differenzierung vor, die von der Rezeption des Subjekts ausgeht. »Zeug« ist in diesem Verständnis die Ansammlung all der Gegenstände, die der Mensch nicht bewusst wahrnimmt, Materialität, die er benutzt, aber deren Existenz er als solcher nicht gewahr wird. Sobald der Mensch versucht, das Zeug auf den Begriff zu bringen, und sobald er es als eigenständig zu identifizieren versucht, wird das Zeug zum Gegenstand:

Der Umgang mit Zeug ist durch die strukturelle Unmöglichkeit charakterisiert, seine Natur im Vollzug zu begreifen, denn Begreifen setzt Reflexion, und Reflexion setzt objektivierende Distanz voraus. Zeug ist weder vorhanden noch wird es erkannt, da es zu dicht am agierenden Subjekt liegt.¹⁴

Wird das Zeug nun also bewusst wahrgenommen, wird es zum Gegenstand. Der Gegenstand ist somit ein Konstrukt des Subjekts, allerdings ist er nicht dessen Schöpfung, weil ihm immer eine Materialität zugrunde liegt, die ihm auch schon vorher als Zeug zu eigen war. Albrechts Umgang mit den Dingen, das Finden, Aufheben, Sammeln und Zeigen sowie die Absicht, den Dingen eine Stimme zu leihen, lässt Zeug zum Gegenstand werden, denn die Dinge werden nun einer bewussten Betrachtung unterworfen, die ihre Existenz betont; und besonders als Exponate im Museum nehmen sie den Status des Besonderen, Exemplarischen und Wichtigen ein.

Wie in anderen Beispielen dieser Studie wird hier auf eine Aktivität der Dinge verwiesen, die in der Theorie seit der Jahrtausendwende eine Renaissance erlebte, die mit einem generell wachsenden Interesse der unterschiedlichen Disziplinen an

13 Hier und im Weiteren vgl. Heidegger 1979, S. 68ff.

14 Klein 2004, S. 23.

der materiellen Kultur korreliert¹⁵ und die Hartmut Böhme in »Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne« zusammengefasst hat:

Man muss erkennen, dass auch die künstlichen Dinge niemals nur *Produkte* von Menschen sind; mit dieser Auffassung sichern wir uns unsere Aktivität. Sondern umgekehrt geht von allen Dingen auch eine formative Kraft aus, welche Anmutungen, Einstellungen, Imaginationen, aber auch Gebrauchs- und Handlungsformen enthält. Kurz gesagt: Dinge tun etwas mit den Menschen (und nicht nur wir mit ihnen). [...] Man steht im Zentrum eines verzweigten Energiefeldes, das die Subjektform determiniert.¹⁶

Das Konzept »sprechender Dinge« ist den Wissenschaften, die sich aus unterschiedlichen Perspektiven den Dingen nähern, nicht fremd und lässt sich als eine rhetorische und zum Teil theoretische Steigerung von Böhmies Feststellung der Aktivität der Dinge verstehen. Allerdings wird das Konzept des »Sprechens« in dieser Art metaphorisch für Auseinandersetzungen damit genutzt, was uns Objekte und Artefakte vermitteln können. Hier geht es weniger darum, inwiefern Objekte als handlungsdeterminierend verstanden werden, sondern darum, was sie aussagen können. Die Dinge »sprechen«, indem sie uns Informationen zur Verfügung stellen. So gibt es z.B. den Ansatz der »vielsagenden Objekte« der Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Mieke Bal, die sich vor allem auf das Sammeln von Objekten bezieht. Sie versteht das Sammeln nämlich als etwas Narratives und die Figur der Sammlerin/des Sammlers als eine Art Erzählerinstanz, die eine bestimmte Geschichte vermitteln möchte. In der Sammlung wird die sozial zugängliche Objektivität in die charakteristische Subjektivität der Erzählung überführt.¹⁷ Bal schließt damit an das Feld der »Visual Narrativity«¹⁸ an. Andere Beispiele für das semantische Feld »sprechender Dinge« wären z.B.: die »Narratologie der Dinge«, der sich der Germanist Valentin Christ in seiner Monografie über Varianten der Eneas-Erzählung widmet¹⁹; das Erzählen von Vergangenem, welches die Museologin Susan M. Pearce in ihrem semiotischen, auf Ferdinand de Saussure und Wolfgang Iser bezogenen Ansatz in »Objects as meaning; or narrating the past« ebenfalls den Dingen zuschreibt²⁰; oder die »Botschaft der Dinge«, unter welchem Titel das »Museum für Kommunikation Berlin« im Jahr 2003 eine Ausstellung zeigte. Diese Liste ließe sich noch um einige weitere Beispiele ergänzen.²¹ Die Bandbreite reicht von einer en-

15 Vgl. Hahn/Eggert/Samida 2014, S. 1ff.

16 Böhme 2006, S. 18f.

17 Bal 2006b, S. 121ff.

18 Siehe Bal 2005, S. 629-633.

19 Christ 2015.

20 Pearce 1994, S. 19-29.

21 U.a. A. Assmann 1995; Daston 2004; überblickend zur Sprache der Dinge (vor allem in Bezug zu literarischen Texten) siehe Vedder 2019.

gen narratologischen Fragestellung bis hin zu einer rein metaphorischen Nutzung des Begriffs des erzählenden Gegenstandes – gemeinsam ist allen diesen Ansätzen eine Perspektive, die die Objekte in den Mittelpunkt rückt, sie zum Ausgangspunkt der Frage nach ihrem Informationsgehalt macht und erst im nächsten Schritt nach den Interdependenzen zwischen Mensch und Ding fragt. Auch Überlegungen zur Ausstellung als eigener Form der Sprache gibt es seit den 1970er-Jahren, vor allem im Bereich der linguistischen und semiotischen Museumstheorien. Hierbei wird die »Ausstellung selbst als sprachliches System« und der »Vorgang der Betrachtung als Lesevorgang«²² verstanden.

Bei Albrecht scheinen diese Konzepte mitzuschwingen, aber er nimmt sie wörtlich. Bei ihm können die Dinge »reden, schweigen, schimpfen, anklagen«, »erzählen« und sogar lügen. (MdUD: Nachwort, 113) So gibt er es zumindest in seiner Erläuterung »Was ist das Museum der Unerhörten Dinge?« an und man kann es mit etwas Glück bei einem Museumsbesuch auch von ihm selbst erfahren. Ein Beispiel, das diesen sehr speziellen Zugang zur Dingwelt deutlich macht, ist der Text über »Das Fernrohr des Kolumbus oder wie das erste Exponat in das Museum kam, als es das Museum noch gar nicht gab.«²³ Diese Objektgeschichte ist eine der wenigen, die Albrecht als Protagonisten und Icherzähler zeigt. Albrecht berichtet darin von einem Schulausflug, bei dem er das titelgebende Fernrohr bei einem Klassenkameraden sieht, der mit diesem zwar vor der Klasse angibt, es ansonsten aber nicht wertzuschätzen scheint:

Er hatte ein vierteiliges ausziehbares Messing-Fernrohr. Ein altes, schon seit langem benutztes Exemplar. Ich sah, wie er mit dem Fernrohr angab, sich mit ihm in Szene setzte, wie er sich selbst wichtiger nahm als das Fernrohr. Ich sah, wie lieblos er mit dem Fernrohr umging, es nicht achtete, es nur benützte, um selbst beachtet zu werden. (MdUD 2019, 8)

Schon vor der Existenz des Museums und zu Beginn seiner Sammlerkarriere kennzeichnet sich Albrecht somit als jemand, der den Dingen zugewandt ist, der das Gefühl hat, einem Gegenstand würde Unrecht getan und der fast schon Mitleid

22 Fayet 2005b, S. 13. Die Kritik an solche Betrachtungen schließt er direkt an: »Doch Museumsdinge sind eben *keine* Worte: Der ausgestellte, konkrete Tisch ist hinsichtlich seiner möglichen Bedeutungen weit weniger festgelegt als eine sprachliche Beschreibung desselben [...]. Wird [...] dennoch eine Analogie von Ausstellung und Text behauptet, hat dies zur Folge, dass das Problem des Übergangs von der Objektwahrnehmung zum Verstehen und die damit verbundene Frage nach der Steuerung der Denkprozesse durch die arrangierten Objekte eher umgangen als geklärt wird.« (Siehe auch die Einleitung in dieser Studie.)

23 Obwohl es sich bei dem Fernrohr um den Gegenstand des Museums handelt, der sich am längsten in Albrechts Besitz befindet, gehört der Text nicht zu den ersten, die 2004 in Buchform veröffentlicht wurden. Jetzt eröffnet er allerdings die Neuauflage von 2019, was seinen Stellenwert als Initiationsgeschichte des Museums deutlich werden lässt.

mit ihm empfindet. Während der andere Junge lediglich versucht, sich mithilfe seines besonderen Fernrohrs in den Vordergrund zu spielen, fasziniert den jungen Albrecht der Gegenstand um seiner selbst willen; fast scheint er schon zu ihm zu sprechen. Zudem nimmt Albrecht den anderen Jungen als Gefährdung für das Fernrohr wahr und zeigt sich damit schon als Kind der Maßgabe des Bewahrens, die eine der zentralen des Museums ist, verpflichtet. Nicht nur ist er vom Fernrohr fasziniert, er weiß auch, was es ist; eine Vermutung, die er durch ein Annähern an den anderen Jungen bestätigt findet. »So sah ich das Fernrohr zwei Meter neben mir, ich war ihm nah und meine Ahnung um die Bedeutsamkeit des Fernrohrs wurde bestätigt.« (MdUD 2019, 8) Durch das einfache Anschauen des Gegenstandes offenbart sich ihm, dass es sich um das Fernrohr des Kolumbus handelt. Von dem Fernrohr selbst geht somit eine Evidenzerfahrung aus. Der junge Albrecht erkennt den Gegenstand, er weiß einfach, worum es sich handelt, es bedarf keiner weiteren Erforschung, obwohl der Kontext in keiner Weise auf Kolumbus verweist. Geschickt verknüpft Albrecht in diesem Text das Lesen der materiellen Welt mit kindlicher Imagination, die allerdings nicht als solche aufgelöst wird – es ist ja das Fernrohr von Kolumbus. Der Gegenstand hat zu Albrecht gesprochen, sich ihm offenbart:

Es war nichts Geringeres als das Fernrohr des Christoph Kolumbus, durch das er das erste Mal Amerika sah. Ich wusste genau, als ob ich dabei gewesen war, dass Christoph Kolumbus am 12. Oktober 1492 steuerbords an der Reling stand, als er den Ruf hoch oben vom Mast hörte: »Land in Sicht«. Ein Lächeln huschte über sein Gesicht. Mehr durfte er nicht zeigen, denn das hätten die Matrosen als Schwäche ausgelegt, und die Gefahr eine [sic!] Meuterei war allgegenwärtig. Er gab Befehl, dem Land entgegen zu segeln. Nun lehnte er sich leicht über die Reling, holte sein Fernrohr aus der Kapitänsjacke, zog es sanft, gefühlvoll, auseinander, fokussierte es auf sein rechtes Auge und schaute hindurch. Das, was er sah, war Amerika und Amerika schaute zu ihm zurück. (MdUD 2019, 9f.)

Albrecht kann Kolumbus' Entdeckung von Amerika wiedergeben, »als ob er dabei gewesen wäre«. Seine Schilderung beinhaltet dabei diverse Kennzeichen von Fiktion: die Detailfülle, die Paraphrase von Gedanken einer anderen Person, die Ausschmückung der Situation durch diverse Adjektive. Zudem wird die kindliche Perspektive der Wahrnehmung deutlich gemacht, indem mit Verallgemeinerung gespielt wird, die dem kindlichen Lernen bzw. kindlichen Gesetzmäßigkeiten und Übergeneralisierungen entsprechen: »Dann holte er seinen Sextanten, berechnete den Längen- und Breitengrad, ging unter Deck in die Kapitänskajüte und schrieb alles auf. Kapitäne schreiben immer alles auf.« (MdUD 2019, 10) Das Wissen über das Fernrohr scheint der kindlichen Imagination entsprungen zu sein, gleichzeitig ist es Teil der Beschreibung, die wir im Museum finden können und die das Fernrohr zu dem macht, was es ist.

Der elfjährige Albrecht kauft dem Jungen Kolumbus' Fernrohr mit jenen fünf D-Mark ab, die er von seinem Vater für den Ausflug bekommen hatte, hüllt es schützend in sein Taschentuch und bewahrt es in seiner Hosentasche vor Schäden. Der Vater wiederum kann den Kauf nicht verstehen. An seiner Person wird dem Ästheten und Sammler Albrecht, dem der Gegenstand als schützenswertes Überbleibsel einer vergangenen Zeit erscheint, dessen materieller Wert unschätzbar ist, der Kaufmann und Ökonom entgegengestellt, der das Fernrohr als Ware wahrnimmt – unnötiger Kram, für den der Sohn viel zu viel gezahlt hat. In diesem Exponat und seiner Geschichte wird gezeigt, dass uns Dinge je nach Hintergrund, Vorwissen und Interesse als etwas ganz anderes erscheinen können. Der Klassenkamerad, der Vater und der junge Albrecht besitzen sehr unterschiedliche Konzepte des Fernrohrs mit denen unterschiedliche Funktionen verbunden sind. Daher ist es auch nicht verwunderlich, dass der Irrtum am Ende des Textes noch explizit in die Betrachtung miteinbezogen wird, auch wenn es sich dabei um Kolumbus' Irrtum handelt: »Er schrieb, dass er das Ziel, sein Ziel, Indien erreicht hatte. Kolumbus wusste nicht, dass er Amerika entdeckt hatte, er meinte Indien zu sehen, aber das macht nichts, das kann jedem mal passieren.« (MdUD 2019, 10)

Das Fernrohr wird laut Albrecht zum ersten Gegenstand, der bei der Eröffnung des »Museums der Unerhörten Dinge« in das Depot aufgenommen wird. Es verweist auf einen Umgang mit der materiellen Welt, der über die Magie des spezifischen Gegenstands gekennzeichnet ist; des Gegenstandes, der uns etwas über sich zu erzählen scheint. Diese Aussagekraft von Objekten ist in allen in dieser Studie untersuchten Museen und Projekten relevant – hier wird sie explizit.

Objektbiografien

Indem das Fernrohr im Museum landet, wird ein vorläufiger Endpunkt seiner Reise gekennzeichnet, von der wir nur einige Stationen und Besitzer kennenlernen konnten: Kolumbus, dann eine große zeitliche Lücke, den anderen Jungen und Albrecht selbst. »Die Geschichte der Callot-Figuren von Wiepersdorf«, ein anderes Beispiel in Museum und Buch, ist dabei deutlich detaillierter und führt die Leser:innen und Museumsbesucher:innen durch viele Stationen der zwergenhaften Barockfiguren aus Stein, die im Schlosspark Wiepersdorf zu besichtigen sind. Ausgehend von einer Produktion, über die man nichts weiß, werden Standorte, Verschwinden, Wiederauftauchen, Veränderungen an den Skulpturen wie eine abgebrochene Nase und deren Anekdote, die Einbettung in die Historie ihrer Gattung radikal naturalistischer bis abstoßender Figuren (angeblich ein Vorläufer der später entstehenden Gartenzwerg!) und, wie sie zum Gegenstand literarischer Gedanken werden, geschildert (vgl. MdUD 2019, 10ff.). Die Geschehnisse um die Callot-Figuren über die Jahrhunderte hinweg liest sich wie eine Lebensgeschichte.

Jedes Objekt hat eine eigene Geschichte, die von seiner Produktion über Gebrauch, Tausch und Weitergabe bis hin zu Verfall und Vernichtung reicht. Ein weiterer (vorläufiger) Endpunkt neben dem Verschwinden als Müll ist die Aufnahme in die Bestände eines Museums oder einer Sammlung.²⁴ Die Stilisierung eines solchen Weges eines Gegenstandes findet in der Textsorte »Objektbiografie« ihre Entsprechung.²⁵ Die Objektbiografie entwickelte sich in Archäologie, Ethnologie und Volkskunde sowie den daraus entstandenen Disziplinen der Empirischen Kulturwissenschaft und im angloamerikanischen Raum der Material Culture Studies,²⁶ den Disziplinen, die vorrangig Informationen über Abwesendes und Fremdes über Artefakte zu erforschen suchen. Der Ethnologe Igor Kopytkoff war der Erste, der in den 1980er-Jahren »das Konzept der Lebensgeschichte auf leblose Dinge«²⁷ übertrug. Sein Verfahren wurde von den Archäologen Chris Gosden und Yvonne Marshall aufgegriffen und ihm wurde als Themenschwerpunkt einer Ausgabe der Zeitschrift »World Archeology« zu größerer Resonanz verholfen. Die grundlegende Aufgabe von Objektbiografien sei demnach, »den Wandel der Bedeutungen freizulegen, den ein Objekt im Verlauf seiner Existenzspanne durch die Dynamiken sozialer Interaktion erhält«.²⁸ Über ein exemplarisches Objekt, über seine »Szenarien des Wechsels«²⁹ sollen die Beziehungen von Mensch und Ding beleuchtet, Spuren detektivisch dekodiert werden und über den Gegenstand Aussagen zu seiner Nutzung, seiner Funktion und seiner Bedeutung gemacht werden. Dies geschehe »analog zu den Abschnitten des menschlichen Lebens«³⁰. Es geht in diesem Zusammenhang nicht um Dinggeschichte im Sinne einer kulturwissenschaftlichen Betrachtung einer ganzen Gruppe von Dingen, sondern um ein individuelles Ding, das im Vordergrund der Betrachtung steht.³¹

Bei Albrecht tauchen beide Formen auf: Es geht um Dinggruppen, wie um das Edelweiß³², den Messwein³³, aber auch um »unbekannte« Tierarten wie den Bonsai-Hirsch³⁴, darüber hinaus überdies um ganz individuelle Dinge, die durch eine Be-

24 Vgl. Braun 2015b, S. 7.

25 Die vielleicht bekannteste Sammlung von Objektbiografien der letzten Zeit ist wahrscheinlich MacGregor 2015.

26 Vgl. Braun 2015b, S. 10.

27 Ebd.

28 Ebd., S. 12.

29 Ebd.

30 Jung 2015, S. 36.

31 Hier verweist Braun 2015b z.B. auf eine Untersuchung zu Schillers Schreibtisch (S. 21f.).

32 »Wie das Edelweiß zu seiner Berühmtheit kam oder Die Blume der Gräfin Maria Franziska zu Dornbirn« (MdUD, 35-40).

33 »Vom weißen Rotwein oder Wie der Messwein seine rote Farbe verlor« (MdUD, 88-92).

34 »Fell eines der letzten Bonsai-Hirsche aus dem Kloster Myken Vhu« (www.museumderunerhoertendinge.de/museum_de/dinge/erzaehlungen/bonsai.html).

gebenheit oder eine Person Besonderheit erlangen und deren Objektbiografie (oder Teile davon) Albrecht schreibt. So z.B. die Schrauben, die bei einem Flugzeugabsturz übrig bleiben,³⁵ eine versteinerte Rose, die für Goethe einen symbolischen und emotionalen Wert bekommt,³⁶ oder ein Stein, der Thomas Mann über viele Stationen seines Schreibens und auch seines Exils begleitet.³⁷ Viele der Geschichten zeigen einen sich wandelnden Umgang und damit verbunden eine sich wandelnde Bedeutung von Gegenständen. So wird z.B. bei Thomas Mann ein Stein, der in seiner Form ein wenig an eine weibliche Brust erinnert, zur Inspiration und zum Schreibbegleiter. Peter Braun hat festgehalten, dass Veränderungen in der Bedeutung eines Gegenstandes nicht nur in Form von Spuren am Gegenstand wahrgenommen werden können, sondern meistens über weitere Quellen rekonstruiert werden müssen. »Gezeigt hat sich auch, dass sich nicht jeder Wandel in der Bedeutung auch materiell am Objekt niederschlägt. Manchmal ist es allein der Raum, der die Bedeutung verändert, manchmal sind es Rituale oder Zeremonien.«³⁸ Und, müsste man ergänzen: persönliche Erlebnisse, die den Gegenstand zum Souvenir werden lassen. Bei Thomas Mann spielt Albrecht zudem mit dem Konzept des Fetischs, das sich gerade in einer übersteigerten Bedeutungszuschreibung konstituiert.

Für Thomas Mann muss dieser Stein große Bedeutung gehabt haben. Zu denken wäre an einen inspirierenden Fetisch, an eine Beseelung des Steines an einen klassischen Übertragungsgegenstand oder Ähnliches. Dieser Stein lag auf allen seinen Schreibtischen rechts von ihm, ca. 20 Zentimeter vom Schreibtischrand entfernt. Für Thomas Mann symbolisierte er wohl die Brust der Muse. Er muss aber auch unter dem Stein gelitten haben [...].« (MdUD, 21)

Im Folgenden gibt Albrecht eine Reihe von Werkzitat an, in denen der Stein verewigt sein soll. Dinge als Fetische, als Inspirationsquellen oder auch nur als Überbleibsel eines Zusammenhanges zeigen, dass ihre Bedeutungen häufig performativ und temporär sind³⁹ und nicht immer in einer ihnen zugeordneten (bezogen auf die vom Menschen produzierten Gegenstände) aufgehen. Diese zugeordneten und intendierten Möglichkeiten eines Gegenstandes, die in der wissenschaftlichen Untersuchung von Artefakten zunächst einmal einen Ausgangspunkt darstellen, lassen sich in der exemplarischen Betrachtung der Objektbiografie hinterfragen.

35 »Vom ewigen Eis befreit oder Wie ein einzelner Passagier einen Flugzeugabsturz überlebte, weil er Melodien von Béla Bartók summt« (MdUD, 65-67).

36 »Die Goethe-Rose« (MdUD, 100-103).

37 »Vom Stein, der Thomas Mann animierte, über die Erdenbrust zu schreiben« (MdUD, 21-23).

38 Braun 2015b, S. 24.

39 Vgl. Holm 2014, S. 197.

»In der Tat vermag der ›objektbiografische‹ Ansatz Möglichkeiten der Rekonstruktion von Objektbedeutungen aufzuzeigen, die nicht mehr auf Intentionalitäten von Herstellern oder Benutzern bezogen sind.«⁴⁰ Dies geschieht vor allem dann, wenn sich ein Gegenstand seiner Funktionalität entzieht, aus seinem Zusammenhang gerissen oder zerstört wird und dadurch etwas ganz Neues entstehen kann.

Dies kommt unter anderem bei dem Exponat der Schrauben eines Flugzeugabsturzes zum Tragen. Der Titel der dazu gehörigen Geschichte lautet: »Vom ewigen Eis befreit oder Wie ein einzelner Passagier einen Flugzeugabsturz überlebte, weil er Melodien von Béla Bartók summt« (MdUD, 65-67). Das Flugzeug, dessen Bestandteile die beiden ausgestellten Schrauben einmal gewesen sein sollen, stürzte 1939 in den Anden in Peru ab und brach auseinander. Erzählt wird die Geschichte des einzigen Überlebenden, der sich mit Musik am Leben hält. Das Flugzeug und die Verstorbenen konnten bis heute nicht geborgen werden, da sie durch den einbrechenden Winter von Schnee und Eis bedeckt wurden. 1991 gaben diese Eismassen die ersten Teile des Flugzeugs wieder frei: die im Museum ausgestellten Schrauben. Sie sind damit nicht nur ein Teil des Flugzeugs, sondern der einzige noch existierende bzw. noch für den Menschen zugängliche Part des Wracks und damit mehr noch als Rest und Fragment im Sinne des Pars pro Toto wieder Stellvertreter für das gesamte Flugzeug und seine Reisenden.

Gerade bei den Schrauben, die einst einfach Schrauben waren (auch wenn das im Text nicht vorkommt), dann Teil eines Flugzeugs und in ihrer Existenz als Museumsexponat Überbleibsel und Zeichen für den Absturz des Flugzeugs (und den einzigen Überlebenden des Absturzes), zeigt sich auch ein Problem der Objektbiografie. Zwar ließe sich ein Weg dieser kleinen Gegenstände durch Zeit und Raum nachzeichnen, aber Anfangs- und Endpunkte der Existenz scheinen schwierig. Wann genau tritt ein Ding in Existenz? Sind die Schrauben im Flugzeug noch Schrauben oder Bestandteile der Entität Flugzeug? Der Ethnologe Hans Peter Hahn sieht genau an dieser Frage die Grenze der Objektbiografie:

Das biologische Paradigma kennt eine klare Scheidung zwischen den Bestandteilen eines Lebewesens, die in sich den Bauplan für die Entwicklung und den Fortbestand des Lebens tragen, und den anderen Bestandteilen, die aus den verschiedensten Gründen für kürzere oder längere Zeit inkorporiert und wieder ausgeschieden werden. Bei Objekten ist diese Trennung in vitale Kernelemente und austauschbare Ergänzungen nicht so einfach.⁴¹

Auch Überbleibsel, Fragmente und Ruinen bleiben Dinge, die manchmal gerade erst in diesem Stadium ihre spezifische Bedeutung erlangen.⁴² Die Kritik an der

40 Jung 2015, S. 45, Fußnote 47.

41 Hahn 2015, S. 21.

42 Vgl. ebd., S. 22.

wissenschaftlichen Objektbiografie entzündet sich an dem Aspekt der »Biometa-pher«⁴³. Hahn fasst zusammen: »Im Grunde darf man Dinge nicht von einem »vitalen und steuernden Kern« her denken, so wie es bei jeder Lebensform der Fall ist. Anstelle dessen müssen Objekte von den Geschichten her gedacht werden, in die sie verstrickt sind.«⁴⁴ Genau das scheint Albrecht zu tun. Und genau das muss auch ein zentraler Kern der Objektbiografie sein, denn – das betont der Literaturwissenschaftler Michael Niehaus noch einmal dezidiert: Die Biografie ist eine Textsorte, »in Biographien wird *Leben geschrieben* – die Biografie ist nicht das Leben selbst, sondern eine Form der Darstellung«⁴⁵. In diesem Sinne ist sie immer stilisiert, linearisiert und auf bestimmte Fokussierungen zugespitzt.⁴⁶ Auch wenn für die wissenschaftliche Textsorte der Objektbiografie eine dichte Beschreibung und ein dokumentarisches Schreiben grundlegend sind, verlangt sie immer auch ein narratives Element, sie erfordert »Imagination«⁴⁷, wie Peter Braun es benennt: Sie ist somit immer auch im Grenzbereich zur Fiktion angesiedelt. Albrecht überschreitet nun diese Grenze ganz bewusst und verbindet in seinen Dinggeschichten Recherche und wissenschaftliche Erkenntnisse mit fabulierten Anekdoten bis hin zu reiner Erfindung. So ist einiges an seinen Geschichten belegt, nachrecherchierbar, anderes ist frei erfunden.

Albrecht nähert sich damit den literarischen Gattungen von Dingerzählungen an,⁴⁸ unterscheidet sich aber von diesen, indem seine Texte die wissenschaftliche Form in Sprachduktus (jedenfalls bedingt) und Arbeitsverfahren (Angabe von Quellen und Literaturverweisen, Nennung von Experten, Angaben von Details etc.) teilweise zugrunde legen, teilweise imitieren. Vor allem weicht er aber durch den Kontext von der Literatur ab. Seine Texte sind Museumstexte, Erläuterungen von Exponaten, denen damit in der Erwartungshaltung zunächst – wie im MJT und den anderen in dieser Untersuchung behandelten Beispielen – eine Annahme von Echtheit und Authentizität zukommt. In der Verortung zwischen faktuellem und

43 Ebd., S. 13

44 Ebd., S. 23.

45 Niehaus Fink 2015, S. 173.

46 So kann der Fokus einer wissenschaftlichen Objektbiografie z.B. eher auf technikgeschichtlichen, ökonomischen, genderspezifischen oder anderen Fragestellungen liegen (siehe Braun 2015b, S. 11).

47 Ebd., S. 25.

48 Schon seit der Antike gibt es Dingbiografien in der Literatur. Eine besondere Form sind die sogenannten It-Narratives, in denen das Ding autobiografisch berichtet als erzählendes »Ich«. So angelegte Dingäußerungen fanden sich in der Antike z.B. auf Grabmälern, in humoristischer Form in der Frühen Neuzeit und vor allem mit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in England. Die Hochkonjunktur dieser »It-Narratives« oder »Novels of Circulation« vollzog sich zwar vor allem in dieser Zeit, aber auch heute finden sich noch fiktionalisierte sprechende Dinge, besonders in der Werbung bzw. generell im audiovisuellen Medium (siehe Zeman 2019, S. 7-24; siehe auch Blackwell 2012, S. vii-xxviii; Blackwell 2007).

fiktionalem Text übertreibt er den Sachverhalt, der jeder Dingbetrachtung zugrunde liegt: Wir können die materielle Welt nur aus menschlichen Blickwinkeln betrachten. Es gibt für uns kein Ding an sich. Auch wenn Betrachtungsweisen wie Objektbiografien versuchen, den Fokus stärker auf den Gegenstand zu lenken, bleibt doch immer ein homozentrischer Zugang unumgänglich. »Dinge, so ließe sich [...] zuspitzen, existieren also nicht einfach durch ihre Materialität. Stattdessen werden sie erst durch das komplexe und wandelbare Bedeutungsgefüge, in das sie eingebunden sind, zu Dingen.«⁴⁹ An diese Bedeutungsgefüge sind aber immer Erzählungen und Geschichten geknüpft: So schlussfolgert Kerstin P. Hoffmann mit Bezug auf Wilhelm Schapps Werk »In Geschichten verstrickt. Zum Sein von Menschen und Dingen«, »das gemeinsame In-der-Welt-Sein von Dingen und Menschen als Geschichten zu interpretieren«⁵⁰.

Albrecht übersteigert nun diese Geschichten. Seine Biografien sind allerdings nicht auf einen Anspruch an Vollständigkeit von Anfang bis Ende angelegt. Aber sie gehen immer vom Endpunkt aus, nämlich vom Museum, dem Ort, an dem die Dinge aus ihren funktionalen Zusammenhängen gelöst sind und in dem auf ihre Konservierung und Unabänderlichkeit gesetzt wird bzw. diese angestrebt wird. Das Vorleben der Dinge, bevor sie im Museum gelandet sind, wird geschildert. Nicht unbedingt von »Geburt« an, aber es gibt Beispiele von Umnutzungen, bei denen etwas Neues entsteht, wie die Geschichte der Perlmutterknöpfe⁵¹, in der aus Muscheln Knöpfe werden. Oder sie sind an die Biografie eines Menschen geknüpft wie der »Bruststein« von Thomas Mann. Der Autor findet den Stein, macht ihn zu seinem Begleiter. Die Wege und die Biografie des Steins werden von Thomas Mann ausgedacht, er macht ihn mit seiner Aufmerksamkeit zu dem, was er in ihm sieht, zu dem, was er ist. Ähnlich verhält es sich mit der Goethe-Rose. Indem Goethe in einer Souvenirrose aus den Bädern in Karlsbad seine eigene Lebenssituation gespiegelt sieht – er fühlt sich leblos, versteinert –, wird die Rose zum Reflexionsgegenstand und damit zu einem ganz persönlichen Begleiter.

Ansonsten decken Albrechts Texte eher einen kurzen Abschnitt im Leben der einzelnen Dinge ab, meist geknüpft an eine ungeheure Begebenheit, einen bestimmten Menschen und vor allem an bestimmte Stationen der Veränderung wie Reisen, Wandlungen, Umnutzungen der Dinge. In vielen spielt der Gegenstand auch eine eher untergeordnete Rolle, taucht nur als Beweis für die erzählte Geschichte auf, so z.B. bei dem Hochzeitsbild, das ein Zeugnis der ersten lesbischen Hochzeit Deutschlands darstellen soll. Das Bild soll Lina Tribukeit und Gertraud

49 Braun 2015b, S. 11.

50 Hofmann 2015, S. 88.

51 »Muscheln, aus denen die Perlmutterknöpfe für die Soldaten der Kaiserin Maria Theresia hergestellt wurden, und warum eine Kiste dieser Knöpfe in Mexiko im Museum für Landeskunde zu finden ist« (MdUD, 71-76).

Pachulke, die in den Wirren der Nachkriegszeit durch einen Fehler im Pass zu Gerd Pachulke wurde und damit ihre Freundin Lina ganz legal heiraten konnte, zeigen. Das feminine Aussehen des jungen Bräutigams auf dem Foto könnte die Geschichte einer solchen Vertauschung erzählen.

Doch vor allem das Nachwort im Buch, das wie eine Leseanleitung zum Museum zu verstehen ist⁵² und das das dem Museum zugrunde gelegte Dingverständnis offenbart, spielt mit dem Gedanken, dass Objekte eine Biografie jenseits des Menschen besitzen. Denn Albrecht betont darin, dass die Dinge Geschichten erzählten, »die über die persönlichen Beziehungen hinausgehen« (MdUD: Nachwort, 114). Und in ihrer Charakterisierung werden sie anthropomorphisiert, zu Typen stilisiert:

[D]ie Dinge finden vielmehr mich, bezaubern mich, ziehen mich in ihren Bann und plappern manchmal sofort alles heraus, so als ob sie nur darauf gewartet hätten, gefunden und entdeckt zu werden und ihre Geschichte zu erzählen. Das sind die einen, die Plappermäuler, die anderen sind die Schweigsamen, öfters auch Verstockten. Sie schweigen manchmal Jahre vor sich hin, müssen erst Vertrauen schöpfen, Sicherheit bekommen, machen oft mehrere Anläufe, um dann wieder in Schweigen zu verfallen und dann doch noch, zuerst bruchstückhaft und langsam, bald aber immer mehr von ihrer Geschichte preiszugeben und mir anzuvertrauen. (MdUD: Nachwort, 114)

Die Darstellung des Sprechens der Dinge hat etwas von einer Lebensbeichte, die dem Museumsmacher etwas von einem Biografen oder sogar einem Analytiker gibt, der aus der ihm erzählten Lebensgeschichte einen lesbaren Text macht. Lustvoll fabulierend produziert er damit genau die Anthropomorphisierungen, die die Wissenschaftler befürchten und die den Hauptkritikpunkt der Textsorte Objektbiografie darstellen. Albrechts Dinggeschichten lesen sich also in Teilen wie ein Kommentar zu dieser Textsorte. Das Dingelesen erscheint als potenziell gefährliches Unterfangen, bei dem man sich schnell verrennen kann. Albrecht reflektiert, inwieweit der Informationsgehalt der Dinge immer durch das Zusammenspiel von Mensch und Objekt bestimmt ist. Ist die Botschaft das, was das Ding vermittelt, oder das, was wir in ihm sehen möchten?

52 Dies trifft vor allem auf das Nachwort aus 2004 zu. Dieses ist stärker der Logik des Spiels verbunden und lässt sich im Tonfall des Museums verorten, betont es doch besonders die Aktivität der Dinge. Es löst Albrechts Vorgehen somit nicht auf. Im Nachwort der Ausgabe aus 2019 dagegen reflektiert Albrecht stärker sein Tun. Dieses liest sich eher wie ein Kommentar zum Museum und erläutert konkreter die Museumsidee.

Aura

Ein zentraler Kern des »Museums der Unerhörten Dinge« ist die Frage nach Echtheit des Dargelegten. Es lässt sich bei einem Besuch im Museum immer wieder beobachten, dass Besucherinnen und Besucher zunächst ruhig und konzentriert die Dinge betrachten, die Texte lesen, um sich dann nach und nach irritierter miteinander auszutauschen oder sich bei Albrecht genauer nach den Dingen zu erkundigen. Nicht selten kommt die Frage auf: »Stimmt das?« Ähnlich wie im MJT ist die Rezeptionshaltung in der Regel von wachsendem Staunen und Irritation gekennzeichnet. Die Texte des Museums wirken zunächst sachlich, versichern durch die Nennung von Namen, Orten, Jahreszahlen, dass es sich um gut recherchierte Inhalte handelt. Eine Reihe von Literaturhinweisen am Ende des jeweiligen Textes unterstützt den Eindruck.

So beginnt der erste Text in der Publikation zum Museum⁵³ zum Exponat zweier Teile einer Schreibmaschine von Walter Benjamin ebenfalls mit einer Reihe von bekannten Namen und detaillierten Angaben:

Walter Benjamins Schreibmaschine, eine Reiseschreibmaschine, ging kaputt und klemmte, als er auf einem Kurzbesuch in Dresden war. Er hatte sich für vier Tage im Hotel Neustädter Hof einquartiert. Bei diesem Zwischenhalt – er war auf dem Weg nach Wien, wo er sich mit Karl Kraus treffen wollte – besuchte er am ersten Abend Mary Wigman, um etwas über Tanz zu erfahren. Am zweiten Abend traf er wieder mit ihr zusammen, um sich Ludwig Kirchner vorstellen zu lassen, der für einige Tage Mary Wigman besuchte und anschließend, inspiriert von diesem Besuch, auf seiner schweizer Alp einen wunderschönen dynamischen Balletttänzerinnen-Zyklus malte. (MdUD, 7)

Der Abschnitt begründet Benjamins Aufenthalt in Dresden und verweist auf verschiedene Künstler:innen der Zeit: den Schriftsteller Karl Kraus, über den Benjamin 1930/31 einen dreiteiligen Essay schrieb, die Tänzerin Mary Wigman und den Maler Ernst Ludwig Kirchner. Er nennt einen detaillierten Ablauf des Aufenthalts, legt kausale Zusammenhänge zwischen den Treffen und künstlerischer Produktion nahe, aber es bleibt völlig offen, wann dieser Besuch in Dresden stattgefunden haben soll. Der Textabschnitt situiert die Geschichte im Kontext der produktiven, avantgardistischen Künstlerszene der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und suggeriert somit zunächst Plausibilität. So entsteht sofort ein oberflächlicher Eindruck

53 Hier beziehe ich mich auf die Erstausgabe, in der überarbeiteten Neuauflage von 2019 steht vor dem Benjamin-Text noch »Das Fernrohr des Kolumbus«.

von Genauigkeit, der aber nicht genauer einzuordnen ist und der sich bei detaillierter Zeitkenntnis als falsch bzw. falsch zusammenmontiert herausstellen muss.⁵⁴

Ob sich Wigman, Kirchner und Benjamin nun getroffen haben, ist für die weitere Geschichte aber auch eigentlich nicht relevant – wichtiger ist: Das Exponat, das die Publikation zum Museum eröffnet, sind also die »Zwei Teile der Schreibmaschine, auf der Walter Benjamin seinen berühmten Essay ›Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit‹ schrieb«. Und um diese Schreibmaschine geht es auch im Folgenden. Benjamins Schreibmaschine macht beim Schreiben des Kunstverkaufsatzes Schwierigkeiten und klemmt: »Mitten in einem Satz des VIII. Kapitels blieb in der Buchstabenfolge ›Ka‹ bei dem Buchstaben ›a‹ die Schreibmaschine stehen, das Farbband klemmte. Wie wir heute wissen, hieß das Wort ›Kamera‹.« (MdUD, 7f.) Auch hier erfahren wir wieder die kleinsten Details des Missgeschicks. Benjamin bringt die Schreibmaschine, eine englische »Remington Portable«, in Dresden in eine Werkstatt und tauscht sie dort gegen eine funktionierende »Adler Transport« ein. Der Sohn des Besitzers, Karl Britschka, ist fasziniert von der Begegnung mit Benjamin und davon, »einen echten Schriftsteller kennen gelernt zu haben« (MdUD, 8), und beginnt, sich für dessen Werk zu interessieren. Die Schreibmaschine wird nie repariert und bleibt als Erinnerungsstück in der Werkstatt stehen, bis mit der Schließung des Geschäfts, »Verfall und Vandalismus« (ebd.) des Hauses auch sie immer mehr verfällt. Kurz vor dem Abriss des Gebäudes im Jahr 1995 besucht noch einmal Karl Britschka die Stätte des ehemals elterlichen Betriebs und findet die zwei nun im »Museum der Unerhörten Dinge« ausgestellten Teile der Schreibmaschine, die er als Überbleibsel der benjaminschen Maschine erkennt.

Karl Britschka besuchte das Gebäude und identifizierte die Fundstücke eindeutig als Teile der Schreibmaschine des Herrn Walter Benjamin; bis heute weist kein deutsches Schreibmaschinenmodell zwei Einhakungen und zehn Einrastungen auf, nur englische, wegen des ›th‹ und der fehlenden Umlaute. Es sind typische Zacken einer alten Remington Portable. (MdUD, 9)

54 So lässt sich nachrecherchieren, dass Mary Wigman sich zu Beginn der 1920er-Jahre in Dresden aufhielt und dass sie auch in Kontakt zu Kirchner stand. Es gibt von ihm ein Tänzerinnenbild mit dem Titel »Mary Wigman«, eine Vielzahl von Tänzer:innen-Darstellungen, aber keinen »Balletttänzerinnen-Zyklus«. Benjamins Beziehung zu Karl Kraus ist ebenfalls belegt. Er beschäftigte sich in mehreren Aufsätzen und Texten schriftlich mit Kraus, vor allem in dem 1931 erschienenen Essay, der auch mit »Karl Kraus« überschrieben ist. Allerdings bleibt ein Treffen zwischen Benjamin und Wigman und damit Kirchner eher nebulös bzw. scheint der Fantasie entsprungen zu sein. Und die deutlichste Abweichung von der Wahrheit ist eine zeitliche und räumliche: Benjamin schrieb seinen berühmten Aufsatz »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, der im Deutschen in drei Druckversionen vorliegt, im französischen Exil im Jahr 1935 (vgl. Honold 2006, S. 522-539; vgl. Lindner 2006, S. 229f.).

Die Beweisführung, dass es sich um Teile aus Benjamins Schreibmaschine handelt, erscheint recht kurios. Es sind Teile einer englischen Maschine, deshalb *muss* es sich in der Darstellung um die von Benjamin handeln. Die Formulierung »eindeutig« lässt eigentlich keinen Widerspruch zu, die Begründung dann wiederum ist überhaupt nicht eindeutig, da es sich um jedes englische Modell handeln könnte, das jemals während des langjährigen Bestehens des Betriebs die Werkstatt durchlaufen hat. Die vermittelte Evidenz ist somit nicht unbedingt nachvollziehbar. Albrecht spielt so bewusst mit Versicherung und Verunsicherung seiner Geschichte und zeigt hier und an diversen anderen Stellen, wie sehr Zuschreibungen unser Bild von einem Gegenstand verändern. So verhält es sich mit vielen der Geschichten zu den Exponaten: Meist entsteht irgendwann bei der Lektüre eine Irritation, die ausgelöst wird durch zu große Zufälle, wilde Verknüpfungen, unglaubliche Zusammenhänge und geglättete Linearitäten, die aber gerade die Fabulierlust dieser Geschichten und damit ihren Reiz ausmachen.

Die Schreibmaschine als wichtigstes technisches Hilfsmittel der schriftstellerischen Produktion in dieser Zeit ist nicht nur Sinnbild für den Prozess des Schreibens. Benjamin vergisst zunächst die steckengebliebene Seite in der Maschine, als er sie zur Reparatur abgibt. Die Manuskriptseite, die die Gedanken des Schriftstellers abbildet, stellt noch einmal einen besonderen Zauber für den Sohn des Besitzers der Werkstatt dar: »Er las das in der Schreibmaschine steckengelassene Manuskriptblatt, prägte sich den Namen und die Zeilen ein und kaufte sich Jahre später Schriften und Bücher von Walter Benjamin und fand die Stelle seiner Jugenderinnerungen wieder.« (MdUD, 8) Die Schreibmaschine hatte das Werk nicht nur mitproduziert, es steckte auch im wahrsten Sinne des Wortes ein Stück des Werkes in ihr.

Auf der nun kaputten Maschine, von der letztendlich nur noch zwei Teile übriggeblieben sind, die wieder im Sinne eines Pars pro Toto für die ganze Maschine stehen, hat Benjamin aber nun nicht irgendeinen Text, sondern seinen Kunstwerkaufsatz geschrieben, den Aufsatz, in dem er seinen seitdem viel rezipierten Begriff der »Aura« eines Kunstwerks geprägt hat. Benjamin fragt in dem Text nach der Kunst in einer sich ständig verändernden Medienlandschaft und betrachtet sie als abhängig von ökonomischen Verhältnissen und technischen Entwicklungen. Eine wichtige These ist demnach, dass mit den Reproduktionstechniken des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, wie der Audioaufnahme oder der Fotografie, dem originalen Kunstwerk ein technisches Abbild gegenübergestellt werden kann, das die Vorstellung von Kunst, Originalität und vor allem der Aura des Kunstwerks grundlegend verändere.

Das Hier und Jetzt des Originals macht den Begriff seiner Echtheit aus. [...] Der gesamte Bereich *der Echtheit entzieht sich der technischen und natürlich nicht nur der technischen – Reproduzierbarkeit*. Während das Echte aber der manuellen Repro-

duktion gegenüber, die von ihm im Regelfalle als Fälschung abgestempelt wurde, seine volle Autorität bewahrt, ist das der technischen Reproduktion gegenüber nicht der Fall.⁵⁵

Das hat nach Benjamin zwei Gründe. Erstens sei die Reproduktion dem Original gegenüber »selbständiger«⁵⁶, indem sie Schwerpunkte wählen könnte. So kann z.B. bei einem Foto ein Aspekt eines Kunstwerks im Detail oder auch in der Vergrößerung gezeigt werden. Zweitens können mit der Reproduktion Räume überschritten werden und diese »das Abbild in Situationen bringen, die dem Original selbst nicht erreichbar sind«⁵⁷. Die Reproduktion verändere somit auch die Wahrnehmung des Kunstwerks, obwohl sie nie die geschichtliche Zeugenschaft und Autorität des Originals besitzen könne und damit auch nicht dessen Aura. »Man kann, was hier ausfällt, im Begriff der Aura zusammenfassen und sagen: was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura.«⁵⁸ Des Weiteren definiert Benjamin die Aura als »einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag«⁵⁹. Diese existenzielle Ferne sieht er am Kultbild und auch am Kunstwerk gegeben – vielleicht könnte man sie auch mit deren Unberührbarkeit paraphrasieren.

Wie das Kultbild so erscheint auch das säkularisierte Kunstwerk als Unnahbares in räumlicher Ferne. Dagegen stehen mit der fotografisch-filmischen Reproduktionstechnik Berührbarkeit, Nähe und Zugänglichkeit für jedermann.⁶⁰

Benjamins Aurabegriff ist in seiner Rezeption immer wieder im Zusammenhang mit der Echtheit von Kunst und auch von Objekten aufgenommen, manchmal sogar (fälschlicherweise) mit Echtheit gleichgesetzt worden. Während die Echtheit aber eine ontologische Kategorie ist, ist Benjamins Aurabegriff »eine Kategorie der *Erfahrung*«⁶¹. Benjamin selbst schreibt hauptsächlich im Prozessualen von der Aura, von ihrem »Verfall«⁶², »von einem Prozess, dem eine eigene Dialektik innewohnt: die Genese der Aura im Augenblick ihres Verfalls, der das Verfallende erst zu Bewusstsein bringt«⁶³. Gerade im Zusammenhang mit Exponaten wird der Aurabegriff auch häufig bemüht. Gottfried Korff stellt z.B. in seinem Band »Museumsdinge« an mehreren Stellen Verknüpfungen zwischen diesen Museumsdingen

55 Benjamin 1991, S. 476.

56 Ebd.

57 Ebd.

58 Ebd., S. 477.

59 Ebd., S. 479.

60 Eggert/Stoessel 2014, S. 175.

61 Ebd., S. 174.

62 Benjamin 1991, S. 479.

63 Eggert/Stoessel 2014, S. 174.

und Benjamins Aurakonzepthier. Manfred K.J. Eggert schlussfolgert: Dieser Kategorie von Objekten

galt und gilt Korffs besonderes Interesse, und dem Faszinosum des authentischen Objekts der Vergangenheit hat er eine Reihe tiefgründiger Überlegungen gewidmet. [...] Das ›Authentische‹ [...] der in die Gegenwart hineinragenden Objekte der Vergangenheit, die dem Betrachter zwar »räumlich nah, jedoch mental, emotional und intellektuell fremd und fern« sind [...] entspricht – wie Korff festhält – der Benjaminschen Nähe und Ferne der Aura.⁶⁴

Das Museumsding als das authentische Objekt ist bei Korff gleichzeitig das auratische Objekt.⁶⁵ Mit Bezug zu Krzysztof Pomians Semiophorentheorie definiert er Museumsobjekte als zusammengesetzt aus »der Materialität des Anschaubaren und der ›Immaterialität‹ des Erinnerbaren«⁶⁶. Die Aura sei keineswegs nur auf das Kunstwerk bezogen, sondern auch auf geschichtliche Dinge.⁶⁷ Indem das Museum auf echte und authentische Objekte setzt, bekomme es demnach auch auratische.

Sicher steht das Benjamin-Exponat nicht zufällig zu Anfang der Publikation des »Museums der Unerhörten Dinge«. Die Nennung des Kunstwerk-Aufsatzes führt direkt zum Aurabegriff und damit einer Auseinandersetzung mit Fragen nach dem besonderen Status ausgestellter echter und authentischer Gegenstände. Albrecht spielt mit dem Primat, das die Echtheit für das Museum einnimmt, und fragt gleichzeitig danach, was eigentlich die Aura eines Gegenstandes bedingt. Geht sie vom Objekt aus oder ist nicht vielmehr auch der Kontext ausschlaggebend? Indem er relativ beliebige Alltagsgegenstände in seinem Museum ausstellt und mit Bedeutung durch Geschichten versieht, zieht er die Wege von Bedeutungsgenerierung bis hin zur Sakralisierung eines Gegenstandes durch das Museum nach. Auch bei Albrecht geht es in erster Linie um das Prozesshafte des Auratischen. Über Zuschreibungen und den Kontext des Ausstellens entsteht eine Aura des gezeigten Gegenstandes, die auf eine Art aber auch wieder vergehen kann, wenn sich die Besucher:innen bewusstwerden, dass es sich bei den Geschichten nur bedingt um Fakten handelt. Andererseits bekommen die Gegenstände auch als »lückende« Exponate, als Fakes, einen eigenen Kultstatus und damit wieder etwas Auratisches. Die exakte Auflösung, was nun in den Dinggeschichten stimmt und was nicht, scheint nicht relevant, sondern vielmehr die Fragen nach der Beschaffenheit von Museumsdingen und nach Strategien und Prozessen, wie diese als auratische Dinge

64 Ebd., S. 178.

65 Zur Aura von Museumsobjekten siehe auch Aleida Assmann: »Museen mit ihren Sammlungen und Auslagen, basieren auf dieser Einsicht, dass Dinge zu Erinnerungspeichern werden können und daraus eine unverwechselbare Aura und Kraft beziehen.« (2007, S. 12)

66 Korff 2002c, S. 143.

67 Vgl. Korff 2002a, S. 38; Korff 2002b, S. 121.

wahrgenommen werden. Das Verhältnis von Gegenstand und Geschichte scheint für den Aurabegriff des Exponats grundlegend zu sein: Korrigiert der Gegenstand den Text? Macht der Text den Gegenstand authentisch? Oder anders herum: Macht der Text den Gegenstand zum Fake? In diesem Sinne interessiert sich Albrecht nicht so sehr für den ›Verfall‹ der Aura, der bei Benjamin im Vordergrund steht, sondern für deren Aufbau. Die vermeintlich echten Teile der Schreibmaschine Walter Benjamins, die im Museum zu sehen sind, erlangen ihren Kultwert durch die Nähe zu einer berühmten Person und deren Faszination, die auch im Text explizit gemacht wird. Die Aura des Berühmten bleibt ihnen anhaftend, auch wenn sie nur noch Bruchstücke sind.

Nicht immer muss es sich im Museum aber um das echte Ding, das Original handeln. Bei Benjamin kommt es vor, bei Thomas Mann; auch die Schrauben des Absturzes sollen echt sein. Die Dinge können aber auch im Museum (und im Buch natürlich sowieso) als Reproduktionen auftauchen. So gibt es Fotos und Filmstills, die bestimmte Situationen belegen sollen, wie z.B. die Fotografie der lesbischen Hochzeit, oder die entfernte, nicht transportable Dinge ins Museum holen sollen wie das Foto von Einritzungen, die Casanova in ein Geländer im Dogenpalast in Venedig getätigt haben soll. Auch werden Kopien thematisiert, z.B. in Bezug auf die Callot-Figuren. Oder aber die Exponate haben eher beispielhaften Charakter, indem sie ein Gleiches zeigen oder eines von vielen möglichen Dingen. So z.B. handelt es sich bei der Goetherose im »Museum der Unerhörten Dinge« nicht um die *eine* Rose, um die es in der Geschichte geht und die Goethe gehörte, sondern um eine gleiche. So wird zum Ende des Textes geschrieben: »Seine versteinerte Rose aus Karlsbad ist in Palermo bis heute in der Sammlung des Botanischen Gartens aufbewahrt und zu besichtigen.« (MdUD, 103) Gleichzeitig liegt sie (oder eben eine ähnliche) auch im »Museum der Unerhörten Dinge«. Zu der Geschichte »Wie das Edelweiß zu seiner Berühmtheit kam oder Die Blume der Gräfin Maria Franziska zu Dornbirn« wird ein Edelweiß als Vertreter der botanischen Gruppe gezeigt, den spezifischen Strauß, den die Gräfin geschenkt bekam und der mit für den Mythos ›Edelweiß‹ verantwortlich sei, könne man im Stadtschloss von Parma besichtigen (vgl. MdUD, 40). Im »Museum der Unerhörten Dinge« werden aber alle diese unterschiedlichen Exponatgruppen gleichwertig behandelt, was vielleicht noch einmal darauf hinweist, dass es hier in erster Linie um die Geschichten geht.

Belege, Verweise und fingierte Wissenschaftlichkeit

Thematisch spielen aber in den Exponaten und deren Geschichten die Echtheit und generell dingtheoretische Überlegungen immer wieder eine Rolle. So geht es beispielsweise auch darum, wie Sprache die polysemen Bedeutungen eines Gegenstandes oder eines Bildes eingrenzt. Es gibt im Museum drei Geschichten, die sich alle auf das gleiche Bild (Abb. 15) beziehen; also dreimal das gleiche Exponat mit

unterschiedlichen Erläuterungen. Im Buch von 2004 sind es der fünfte, der zehnte und der neunzehnte Eintrag. Sie sind also nicht direkt zusammen zu sehen und es entsteht bei der Betrachtung möglicherweise erst nach und nach die Frage, ob es sich nicht um das gleiche Exponat handele.

Abb. 15: Ein Bild, drei Geschichten



Die drei Geschichten lauten: »Ein Trainingsseminar bei Klein & Young, New York.« – »Der Bettler an der Hudson Street in New York und das Gewissen Amerikas« und »Eine Performance von Jack McNeals zu Ehren von Joseph Beuys« (MdUD, 27-29, 49-51 und 82-84).⁶⁸

Die erste Geschichte handelt von einem Managerseminar zu Führungsqualität und Leistungssteigerung, bei dem sich die Teilnehmer:innen fünf Tage als Bettler in New York bewegen sollen. Der Text persifliert die absurden bis zynischen Angebote der Unternehmensberatung, deren Agentur hier auch eine verdächtige Ähnlichkeit im Namen mit einer existierenden Firma aufweist. Die Schulung beruft sich auf »Bettelmönche« (MdUD, 27), führt aber deren Verhalten *ad absurdum*: Es soll hier nicht um Demut gehen, sondern darum, Macht in der Erniedrigung zu finden; nicht um Selbsterfahrung, sondern um Leistungssteigerung. Die zweite Geschichte behauptet, es handle sich bei dem Bild um das Filmstill einer Dokumentation über einen Obdachlosen, die in den USA in den Weihnachtstagen des

68 Die Neuauflage dagegen verzeichnet leider nur noch eine der drei Geschichten.

Jahre 1978 einen Aufschrei in der Bevölkerung ausgelöst und für ein verstärktes politisches Engagement für Obdachlose gesorgt habe, bis hin zu kuriosesten und menschenverachtenden Angeboten, wie die Obdachlosen im Winter nach Florida auszufliegen. Eine der Literaturangaben dazu liest sich wie ein Kommentar: »Soziologie des Wahnsinns« (MdUD, 51) – und ist bei Recherchen nicht aufzufinden. Die letzte Geschichte ordnet das Bild der Filmaufnahme einer Performance zu, die zu Ehren von Joseph Beuys' Aktion »I like America and America likes me« stattgefunden habe, ebenfalls wie die anderen beiden Begebenheiten in New York.

Albrecht reflektiert hier die Aussagekraft des Mediums Fotografie bzw. Film. Alle drei Geschichten könnten wahr sein, das Filmstill funktioniert hier nicht als Beweis für die eine oder andere Lesart. Die Gegenüberstellung der drei Geschichten zeigt auf, wie sehr der Text die Bedeutungen eines Fotos oder auch eines Museumsobjektes beeinflussen kann. Hier geht es so weit, dass der Text die Bedeutung produziert. Die Geschichten scheinen einen Konsens beim Handlungsort zu bilden: In allen dreien handelt es sich um New York, bei zweien – genauer benannt – um die Hudson Street. Aber selbst beim ganz konkret Abgebildeten, der Figur, die wir als Betrachter:innen auch sehen können, scheint das Dargestellte nicht genau bestimmbar: Handelt es sich um einen Bettler bzw. einen Bettlerimitator im Schnee oder ist es doch eher eine Hirtenfigur in einer Performance? Was alle drei Geschichten ebenfalls verbindet, ist derjenige, der der Urheber des Bildes sein soll. Ein gewisser Günther Eisenhardt soll jeweils den Film erstellt haben, aus dem das Bild als Still entnommen ist. Die Überschneidungen implizieren mögliche Täuschungen und laden zum Weiterfabulieren ein. Was wäre, wenn der im Fernsehen gezeigte Obdachlose (aus Geschichte 10) eigentlich einer der verkleideten Manager (aus Geschichte 5) wäre, der für einen echten Obdachlosen gehalten wurde und dessen Darstellung im Film eine gesellschaftliche Hysterie ausgelöst haben soll? Dafür würde auch sprechen, dass der Bettler (aus Geschichte 10) nie ausfindig gemacht wurde. In diesem Fall würden die sozialen Prozesse bzw. der Hype einer Gesellschaft, die dann in erster Linie zur politischen Profilierung genutzt wurde, als Folgen eines Fakes entlarvt. Vielleicht ist aber auch alles nur eine Kunstperformance ... Die drei Geschichten machen deutlich, wie bedingt das Herauslesen von Informationen und Bedeutungen aus einem Artefakt funktioniert, wenn die Rahmenbedingungen und Kontextinformationen unbekannt, unsicher oder falsch sind.

Alle drei Texte könnten aber eventuell wahr sein und sie weisen eine Reihe von Verifizierungsstrategien auf, die auch zum Teil in den anderen Geschichten zu finden sind. So werden auch hier viele Details wie Namen, Orte, Daten genannt, die zunächst einmal Glaubwürdigkeit produzieren. Auch dass einige Namen an etwas erinnern – wie »Klein & Young« möglicherweise an »Ernst & Young«, oder der Filmmacher G. Eisenhardt bei dessen Namen man vielleicht an den berühmten Regisseur Sergei Eisenstein denken könnte –, erzeugt eine Form von verschobenem

Wiedererkennen und vielleicht Vertrautheit. Zudem arbeiten die Texte mit einer Reihe von Strategien, die die Anmutung von Wissenschaftlichkeit besitzen. So gibt es zu jedem Text Literaturangaben, die sich zusammensetzen aus tatsächlich existierenden Quellen und erfundenen Texten, in einigen der Texte gibt es sogar wörtliche Zitate. In »Eine Performance von Jack McNeils – zu Ehren von Joseph Beuys« werden Analysen dieser Performance in Kunst- und Philosophiezeitschriften wiedergegeben (die aber alle Fakes zu sein scheinen), die bezeichnenderweise aber genau die Besonderheit und die Unvergesslichkeit der Kunstaktion herausheben und damit noch einmal für deren Verifizierung sorgen:

Die Zeitschrift *Art Of The World* schrieb am 12. Mai 1996: »Die Sequenz, in der sich Jack McNeils aus dem Bild bewegt und seine erschütternden Spuren im Schnee zurücklässt und dann, bevor diese Spuren ausgelöscht, verschwunden sind, wieder auftaucht, um seinen Platz erneut einzunehmen, wird niemand vergessen, der je diese bewegenden Bilder sah. Diese Performance gehört wahrscheinlich gerade durch ihr geringes Geschehen zu den eindrucksvollsten, die es seit langem gab.« (MdUD, 83)

Das Spiel mit fingierter wissenschaftlicher Darstellung persifliert so die gängigen Kriterien von Wissenschaftlichkeit und in diesem Fall besonders von Kunstkritik und Wertungsurteilen.

Die Anreicherungen mit weiteren Anekdoten und die Verknüpfung von falschen Informationen mit richtigen (wie es z.B. zu den Callot-Figuren zu sehen war oder bei Walter Benjamin) sind eine weitere Strategie der Texte. Zum Teil verweisen die Geschichten sogar aufeinander, so wird z.B. auf die Einritzungen Casanovas im Text zu den Callot-Figuren Bezug genommen, im Text zu dem Exponat eines löchrigen Löffels »Über den Versuch, durch Einflößen von Buchstaben Kindern das Lesen zu erleichtern« werden Aussagen zur Rolle der Brüder Grimm bei der Erfindung der Buchstabensuppe getätigt:

Als die Gebrüder Grimm zum Ende der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Buchstabensuppe erfanden, um damit Lautverschiebungsexperimente durchzuführen, wurden diese Buchstabennudeln schnell von den Erziehern von pädagogischen Einrichtungen übernommen, in der Überzeugung, damit den Kindern schneller und effizienter das Lesen und Schreiben beizubringen. (MdUD 2019, 69)

Genauere Informationen dazu findet man in »Die Erfinder der Buchstabensuppe oder wie die Gebrüder Grimm Köche wurden« (MdUD 2019, 23-27), einem Text, der natürlich auch im Museum zu finden ist. Besonders an diesen letzten Beispielen wird noch einmal der humoristische Ansatz des Museums deutlich.

Häufig werden wir zudem in den Texten aufgefordert, uns selbst noch etwas genauer anzusehen (wie z.B. Casanovas Einritzungen in Venedig); eine Sprachhandlung, die zu versichern scheint, dass es diese Einritzungen geben muss.

Was von seiner Reise bis heute übrig blieb, sind die Einritzungen am Geländer des Dogenpalasts, genau an der Stelle, die er beschreibt. In keinem Führer sind die kleinen Einritzungen auf dem Handlauf der Balustrade aufgeführt, aber alle Besucher, die davon wissen, können sie besichtigen. (MdUD, 64)

Merkwürdigerweise weiß also niemand sonst von dieser Hinterlassenschaft Casanovas. Es handelt sich um ein exklusives Wissen, das Nachprüfungen schwierig macht. Gleichzeitig zeigt sich auch hier noch einmal ein Spiel mit dem Thema der Echtheit: Die Handschrift eines Menschen gilt als einmalig und damit als ultimatives Echtheitszeichen. Ähnliche Versicherungen, dass es keine Spuren, keine Quellen mehr gebe, finden sich in vielen der Texte. Der Bettler in der Hudson Street konnte nie gefunden werden, ein Manuskript Benjamins mit dem Titel »Die Transaktion des Griffels zur Maschine« wurde nie veröffentlicht und ist verloren gegangen, Belege liegen unzugänglich in den Archiven eines Museums in Mexiko (vgl. MdUD, 51, 9 und 80). Alle diese Aussagen legen nahe, dass man selbst die Informationen nicht überprüfen kann, dass man darüber hinaus nicht verwundert sein muss, wenn man sie nicht kennt, und dass man dem Museum einfach glauben (oder auch nicht glauben) muss. Somit finden sich viele Parallelen zu den Verifizierungsstrategien im MJT.

Gleichzeitig zeigt sich ein Spiel mit der Setzung der materiellen Welt als Beweis. Dies wird noch einmal überspitzt im »Einschlag eines Gedankenblitzes« (MdUD, 52f.), einem Exponat, das ein kleines Brandloch in einem Stück Papier zeigt. Hier wird ein Idiom, eine Redensart aufgegriffen, wörtlich genommen und zum Exponat gemacht. Etwas eigentlich nicht Materielles wird materiell. Der sogenannte Geistesblitz oder Gedankenblitz wird greifbar; seine Materialisierung wie ein Beweis für seine Existenz, die durch wissenschaftliche Versuche überprüfbar scheint.

Auf verschiedenen Ebenen begegnet den Besucher:innen des Museums somit ein selbstreflexives Spiel mit Echtheit und Authentizität, welches immer wieder augenzwinkernd den Blick darauf lenkt, dass nicht alles echt ist im »Museum der Unerhörten Dinge«. So endet das Nachwort auch mit einer Anekdote Albrechts:

Im Jahr der Gründung des Museums besuchte ich 1999 die Landesausstellung Sachsens im seit über 600 Jahre durchgängig aktiven Zisterzienserinnenkloster Maria Stern. Während der Führung wurde ich Zeuge folgenden Gesprächs:

Vor dem Reliquiar des Wadenbeines des heiligen Veit meldete sich plötzlich ein Besucher: »Sie haben hier dieses Wadenbein des heiligen Veit, das kann ja nicht echt sein. Es gibt noch drei andere Kirchen mit Wadenbeinen von ihm, und ein Vierfüßler war er ja sicherlich nicht.« Worauf die Schwester M. Geralda, soweit ich mich ihres Namens erinnere, entgegnete: »Ja, ich weiß, es gibt sogar noch mehr. Es ist doch schön, wenn es mehrere gibt, dann kann an vielen Orten des

Heiligen Veits gedacht werden, und wissen Sie, die Frage nach der Authentizität entscheidet doch letztendlich der Glaube.« (MdUD: Nachwort, 116)

Die Wiedergabe dieses Gesprächs verweist die materielle Welt als Beweis in ihre Schranken und rückt eher den Glauben bis hin zur Magie an die Stelle der Überprüfbarkeit; eine Überprüfbarkeit, die für Besucherinnen und Besucher im Museum in der Regel sowieso nicht gegeben ist.⁶⁹ Mit seinen sich nach und nach selbst enthüllenden Fakes macht Albrecht darauf aufmerksam, dass wir jedem Museum vertrauen müssen, weil Kontrolle nicht so einfach möglich ist. Er stellt damit gleichzeitig die Erinnerung, die Erzählung, die Freude an der Geschichte und die Fabulier- und Erzähllust in den Vordergrund.

Depot

Das hintere Zimmer des kleinen »Museums der Unerhörten Dinge« dient als Depot. In ihm befinden sich die Exponate, die gerade in keiner Ausstellung gezeigt werden, und die Dinge, die in Albrechts Besitz gelangt sind, aber noch nicht erhört wurden. Hier fällt besonders Albrechts Aufbewahrungssystem und Sortierung ins Auge. In seiner Ausgestaltung reflektiert das »Museum der Unerhörten Dinge« diese Systematisierungen des Aufbewahrens, aber auch die Frage nach der Aufgabe des Depots generell – in Bezug auf einen gesellschaftlichen Wissenskanon, aber auch bei der Frage nach dem noch nicht Festgelegten, noch nicht Erforschten.

Dinge im Depot

Die erhörten Exponate im Depot sind fast alle (in Schubladen oder Kisten) verstaut, die Dinge ohne konkrete Geschichte befinden sich an den Wänden. Sie sind nach Gewichtsgruppen sortiert und in 13 Gruppen angebracht, von der Einheit der 0-5 g schweren Gegenstände (siehe Abb. 16) bis zu einer mit 500 g und mehr.

Albrecht nutzt das Depot damit auch als Schaudepot: Die Tür steht meist offen, man kann aus dem Ausstellungsbereich hereinschauen und Albrecht führt Besucherinnen und Besucher auch in den Raum und berichtet von Dingfunden, den noch nicht erhörten Dingen und dem Stellenwert des Museumsdepots. Zur Frage der Aufnahme der Dinge in das Depot schreibt Albrecht auf seiner Homepage:

Es ist eine rein subjektive Auswahl, die offenbar keiner bewussten, beschrieben Regel unterworfen ist, außer die der persönlichen Zuneigung, der gegenseitigen Anziehung. Es sind wunderliche Dinge, schöne, kuriose, einfache, rätselhafte oder einfach »nur« banale Gegenstände, die meine Aufmerksamkeit auf sich ziehen, die

69 Vgl. Klein 2004, S. 87f.